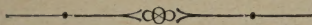
IL CANTO-FERMO ED I SUOI PRETESI RIFORMATORI

CHERUBINO RAFFAELLI

IL CANTO-FERMO
ED I SUOI PRETESI RIFORMATORI

Considerazioni storiche

Musica praeludium est vitae aeternae

LUCCA
TIPOGRAFIA, LIB. E CART. BARONI

1903

CAPITOLO I

All' unico scopo di mettere in chiaro alcune idee mal concepite da varii scrittori, giusta quanto concerne il canto ecclesiastico, gioverà prendere in esame certi scritti, e con la scorta della storia e della scienza potremo provare, che il fine primissimo di questi è stato di dare alquanto sfogo alla propria fantasia letteraria e non quello di arrecare utilità e vantaggio alla officiatura ecclesiastica.

Pur troppo in arte alcune volte ha maggior peso l'autorità di certi scrittori, che sanno tanto in materia musicale, quanto un buon agricoltore di astronomia; e stà al buon senso naturale negli uomini e alla scienza agli scienziati, il giudicare se quegli scrittori hanno o non hanno conseguito lo scopo coi loro scritti.

Così, per esempio il *diesis* nel canto fermo, agli ammiratori dei Benedettini di Solesmes fa ne più

ne meno l' effetto del *tritono* pei trattatisti del medio-evo, che da loro appellavasi *Diabolus in musica.*

Altri scrittori hanno potuto constatare che gli antecessori avrebbero errato del tutto il metodo d' insegnamento e di canto, essendosi discostati nella esecuzione delle melodie ecclesiastiche, dai metodi di S. Ambrogio, di S. Gregorio, di Guido d' Arezzo ecc. ecc. ed hanno fatto le più alte meraviglie non solo, ma hanno tacciato d' ignoranti, sciocchi *et similia* coloro che insistono nel volere seguire un sistema così depravato, avendo sostituito perfino all' appellativo di canto Gregoriano, quello di Canto-fermo: denominazione — dicono essi — che ricorda un epoca di decadenza, di servilità, d' ignoranza di... gusto musicale Liturgico, insistendo che il Canto-fermo non ha che vedere con la musica, nè con le leggi dell' armonia ecc. ecc. E quì cade a proposito riportare un brano di un articolo pubblicato dal Chiarissimo A. Galli nel giornale *La musica Popolare.* (1) « Il saper leggere i caratteri « di una lingua della quale voglionsi analizzare i « prodotti e dedurre i principii filosofici che li go- « vernano, sembra doversi stimare di sommo momen- « to; ma se ben si osserva, in generale, codesto bi- « sogno è poco compreso, e per iscansare la fatica « — in vero non lieve — che costerebbe il compul- « sare testi antichi, i più se ne dispensano; *di quì* « *il continuo propalarsi di vane leggende a danno ma-* « *nifesto della schietta storia dell' arte*, sempre fecon-

(1) 15 Gennaio 1885 pag. 11. coi tipi di Edoardo Sonzogno editore Milano.

« da d' utili ammaestramenti. Gli è solo all' estero
« (e viva a Dio adesso anche in Italia, n. n.) che
« in questì ultimi tempi vedemmo salire in alto ono-
« re la scienza paleografico-musicale, mercè la quale
« è dato infondere novella vita alle scritture sepolte
« nel silenzio dei secoli. Solo quando questi studi
« avranno toccato la meta cui convergono potremo
« riedificare la storia dell' arte sulla base de' suoi
« monumenti, anzichè su quella fallace dei libri crea-
« ti più col fervore della fantasia, che non col sus-
« sidio di una sana e non oziosa erudizione. »

E il Chiarissimo G. A. Biaggi (1) a proposito dei Musicologi francesi scrive a pagina 137 c. v. 3.
« Che gli scrittori francesi, e gli altri che van die-
« tro e che copiano i francesi, vogliano proprio che
« in Chiesa la musica non sia musica, e che con
« ciò essi vengano a distruggerla, è cosa che non
« richiede d' esser provata, dal momento che da
« que' medesimi scrittori, ne abbiamo una confessio-
« ne, quasi direbbesi esplicita.

« Il d' Ortigue, se il lettore se ne ricorda, do-
« po aver asserito con tutta franchezza, che il Canto-
« fermo è la vera e sola musica religiosa, ci vien
« poi bel bello insegnando ch' esso non comporta
« nè melodia, nè armonia, nè ritmo, nè tempo; cioè,
« nulla di ciò che è necessario alla costituzione del-
« la musica. Ond' egli, per trarsi d' impaccio finisce
« coll' affermare con altrettanta sicurezza, (come se
« l' analizzare una cosa per minuto, e il definire:

---

(1) Della musica Religiosa e delle questioni inerenti. Milano coi tipi di Francesco Lucca 1857.

« questo c' entra e questo non c' entra; questo è
« omogeneo, e quest' è eterogeneo, non supponesse-
« ro la chiara e compiuta notizia di quella data co-
« sa,) finisce dico coll' affermare, che quel canto è
« inintelligibile, e morto irremissibilmente e per sem-
« pre. — Il Fètis, per volerlo vivo, è costretto, (un
« altro miracolo da nulla) a dir suscettibile d' ap-
« plicazioni una formula scomparsa, distrutta ed an-
« nientata. »

E tutto questo mi pare che basti, per affermare che non si riesce con dei paroloni e con delle chiacchiere rettoriche, a capovolgere sistemi ed intelletto, nè serve a mascherare la deficienza delle cognizioni paleografiche musicali, percui mettiamo la rettorica da parte e senz' altro entriamo nel campo, scortati sempre dalla storia e dalla scienza e non vendiamo per oro la farina del nostro sacco.

CAPITOLO II

Il Canto-fermo appartiene alla musica, e la sua melodia alle leggi dell' armonia: e qui, cari Signori contradditori battete la prima capata. Non è il Canto-fermo basato principalmente sul primo, quarto e quinto grado come del resto tutta la musica dei Greci prima dell' era volgare? Infatti dalla triade armonica della prima, della quarta e della quinta di Do maggiore, nascono tutti i sette gradi della Gamma, e questi sette gradi erano noti agli antichi, perocchè si legge che Mercurio inventasse la *Testuggine* o *lira* di sette corde, come cantò Orazio quando a quel Nume rivolto, gli dice: *Tuque testudo resonare septem cal-*

da nervis — e Virgilio cantò: *Est mihi disparibus coniuncta septem cicutis Fistula.* Questi sette gradi della scala, si esprimevano dai Greci per mezzo del tetracordo congiunto e disgiunto.

Il Canto-fermo, affermano gli storici, non essere altro che un avanzo prezioso e una fusione di canti ebraici, greci e latini. E giustamente obietta lo storico Andrea Majer alla pag. 53 (1) « .... essendo verisimile che fra la musica degli Ebrei e quella dei « Greci, non corresse alcun divario essenziale, poichè « come osservai pocanzi, non vi è, *quanto ai principii costitutivi dell' arte*, che una sola musica, come non vi è che una sola pittura. Lo stesso Canto-fermo può servire a maggiormente dimostrare « una tal verità. »

Si osservi bene il cantofermo, ed in esso si vedrà, che ci sono tutti i toni della Gamma o scala diatonica, aventi gli stessi intervalli di *tono* e *semitono;* anzi il quinto tono del canto-fermo, o secondo la numerazione progressiva che tiene l' Haberl, nel suo *Magister Choralis*, l' undecimo, corrisponde esattamente alla moderna scala di Do maggiore, ciò per l' identica disposizione degli intervalli sia fra il terzo e quarto grado il semitono, come fra il settimo e l' ottavo pure il semitono, cioè a dire con la sua settima di prima specie o *sensibile*, settima che viene a convalidare la teoria *del Diesis.*

È con questo *accidente* musicale e col *Biquadro* (che del resto nelle tonalità per *Bemolle* fa l' iden-

(1) Storia della Musiea.

tico ufficio del Diesis) che si può ottenere la virgola, il punto e virgola e il punto fermo per chiarezza al discorso musicale. Nell' ordine della moderna scala, il Canto-fermo ha le sue *cadenze*, i *Modi* maggiore e minore, la *Modulazione*, gli *abbellimenti* derivati dalla musica Greca, simile in tutto al canto figurato, eccettuato la quarta dall' acuto al grave dei toni *plagali*, in una parola la maggiore differenza fra loro consiste nella diversità della scrittura.

Gli elementi di Armonia dt Aristosseno (1) *nell' introduzione dell' armonia di Euclide* (2) *e di Gaudenzio, nel manuale di Armonia dl Nicomaco e nell' armonia di Tolomeo* (3) ed altri Greci *ci dicono:* CHE DUE DIESIS FORMANO UN TONO; e se bene si osserva, sopra il greco tetracordo *Re, Mi, Fa, Sol,* è fondato tutto il Canto-fermo e ciascuna nota di questo tetracordo, serve di tonica ai due Modi o Toni, Autentici e Plagali.

Eranvi delle formule, d' origine greca, per indicare i toni :

I.° Tono autentico *Nonanoeane* e *Noannesane.*

II.° Tono autentico *Aianeoane* o *Noiseane.*

---

(1) Aristosseno nativo di Taranto, filosofo e medico, al tempo di Platone, scrisse in ogni genere di dottrina, ma più specialmente di Musica.

(2) Euclide della città di Magara nella Grecia, fu geometra insigne al tempo di Tolomeo, e scrisse molto intorno alla Geometria ed alla Musica.

(3) Tolomeo nativo di Alessandria d' Egitto fu Astrologo ed uomo dotto nelle arti libere e nelle greche lettere al tempo dell' Imperatore Antonino, e scrisse molto e bene di Geografia e di Musica.

V.° Tono autentico *Nocoeane.*

VII.° Tono autentico *Noioeane* e *Noeoagis.*

Altri segni indicavano i toni plagali.

A parer nostro, il canto-fermo è d' origine Greco-ebraica, spiegato e commentato con le regole della musica Greca, *la sola che nei primi secoli del Cristianesimo e per molto tempo dopo, vigesse e si conoscesse in Italia, chè della musica ebraica se n' era perduta ogni traccia.*

CAPITOLO III

Svetonio nei cap. 20 e 21 della sua *vita di Nerone*, narra distesamente quanto attiene alla *carriera* musicale dell' Imperatore Romano. — É indiscutibile che dalla Grecia vennero in Roma gli artisti più celebri, come Menecrate, Diodoro, Crisogono ecc. Di teorici ch' ebbero fama: Vitruvio, Censorino e Macrobio che parla di musica nei suoi Saturnali. Negli ultimi tempi romani nasceva lo strumento che doveva divenire la pietra angolare dell' arte nuova Cristiana, *l' Organo* inventato da Ctesibio, migliorato dal figlio Herone. I Bizantini, ci dice la storia, ne furono costruttori abilissimi. L' Organo è d' origine italiana, poichè già in Roma pagana s' incontrano gli organi idraulici usati molto comunemente e più raramente, pneumatici. Resta quindi assodato, che la culla dell' organo fu l' Italia, e che le altre nazioni dall' Italia lo presero, ciò conforme a quanto sostiene il ch. Abate Prof. L. Nerici nella sua dotta storia della musica in Lucca. Narraci la storia che Papa Giovanni VIII domandò nell' anno 880 al Ve-

scovo di Frisinga un organo ed un organista, essendo che colà già erano gli organi in fiore. (1)

Naturalmente dopo la morte e resurrezione del Redentore, nelle prime adunanze cristiane dovettero cantarsi gl'inni, come i discepoli avevano appreso cantarli nella Sinagoga, tenendo conto che la prima Chiesa Cristiana, fu istituita in Gerusalemme e perciò *senza regole prestabilite* e mentre gli apostoli si trovavano lontani gli uni dagli altri, in tutte le nuove chiese s' introdusse e diffuse il medesimo canto, dal quale dotti Vescovi, Pontefici e Monaci *appresero il modo e la tonalità* per comporre la maggior parte dei canti liturgici a noi pervenuti.

A Papa Silvestro I dobbiamo la istituzione della prima *scuola di canto* in Roma a gloria d' Italia.

È per tutti questi grandi religiosi, che senza tema di errare possiamo ritenere il Canto-fermo tutta opera dell' ingegno italiano, che potè condurlo all' ultìma eccellenza con le feconde ispirazioni ed i sapientissimi insegnamenti della nostra religione.

Andrea Mayer nel suo *discorso sull' origine, progressi e stato attuale della musica in Italia*, scrive a pag. 55 che « S. Ambrogio Arcivescovo di Milano,
« che fiorí nel IV secolo, spedì persone peritissime
« di musica a visitare l' Oriente onde raccoglervi
« alla fonte le antichissime intonazioni delle antifo-
« ne e dei salmi . . . .
« . . . egli poi si servì di queste intonazioni
« per la celebre riforma del canto corale.... ecc. »

---

(1) « Due parole su l' organo ecclesiastico pag. 12 coi tipi Seiser in Trento 1886. »

Ed anche S. Agostino (1) nelle sue *Confessioni* ci dice, che al suo tempo si cantavano i salmi e l' Inni all' usanza orientale.

S. Ambrogio dette regole al canto liturgico, compose egli stesso Inni e sostituì alla serie dei *tetracordi* quella delle *ottave*, formando i *quattro toni autentici* (dalla voce greca *autencta* e che da principio portarono i nomi greci di *Dorico*, *Frigio*, *Eolio*, *Missolidio*.

Nel primo tetracordo del terzo tono (fa), vi manca l' intervallo di un semitono, essendo il *Sì* naturale a differenza del primo, secondo e quarto; di conseguenza in questo tetracordo vi era la distanza di tre toni interi, che noi chiameremmo *quarta maggiore* e da loro appellato *tritono*, al quale i trattatisti del medio-evo applicarono il nome di *Diabolus in musica*, spauracchio che lo ritenevano difettoso secondo il loro sistema, e disputarono in lunghi trattati se al *Sì* si possa sostituire il bemolle.

Il Nisard ci mette sott' occhio proprio a proposito due passi, uno di Reginone di Prum, scrittore del nono secolo, e l' altro di S. Oddone abate di Cluny, dai quali risulta che ai tempi di S. Ambrogio *esisteva ed usavasi il modo* CROMATICO. Ciò non sembri poca cosa agli oppositori del Diesis!

La riforma del canto corale per opera di S. Ambrogio è continuata da S. Damaso, da S. Ilario e più specialmente da S. Gelasio papa. (Secoli V e VI)

Il canto-fermo subì alterazioni e guasti anche a causa delle barbariche invasioni e sul finire del

---

(1) Confess. Lib. IX — Cap. VII.

secolo VI papa Gregorio primo, terminò di compilare la riforma, data la estesa cultura che aveva e la profonda conoscenza della musica.

Fondò la *Schola cantorum* in Roma ed egli stesso vi insegnava per quanto malaticcio; raccolse i migliori cantici ecclesiastici, dei quali alcuni ne compose pure lui, formò l' *Antifonario* che fu detto *Antifonario Centone* (1). Si occupò della parte teorica e a lui spetta l' invenzione dei quattro toni Plagali o *Collaterali* (dalla voce greca *Plagos*) aggiunti ai quattro Autentici di S. Ambrogio, e d' allora in poi questo sistema è rimasto il fondamento di tutta la musica sacra.

CAPITOLO IV

I pretesi riformatori ed i loro ammiratori per ovviare a ciò che apprendesi dagli scritti di S. Agostino e dagli scrittori poc' anzi nominati, affermano essere stato intento di S. Gregorio l' allontanarsi del tutto dai sistemi di S. Ambrogio, asserto come gli altri, che ha contro la ragione, la storia, ed i fatti. Secondo i francesi, avrebbe tolto alla musica il *ritmo* inventando un sistema di sana pianta. Questa è talmente grossa che la mente non può farsene un'idea neppur vaghissima, perchè, col ch. Biaggi diciamolo, una musica senza ritmo, è la stessa cosa che una pittura senza disegno. E che tutto ciò sia stato l' operato di S. Gregorio non v' ha ragione che valga nemme-

(1) Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit Gio. Diac. De Vita S. Greg. Papae.

no lontanamente a persuaderci, non trovandone cenno in Giovanni il Diacono (1) ne' in S. Gregorio di Tours, (2) nè in S. Isidoro di Siviglia, (3) nè ìn Beda, (4) nè in Baronio. (5) nè in altri scrittori che si occuparono di questo Papa, ne, se ne trova cenno nelle moltissime lettere dell' istesso S. Gregorio.

Il sistema gregoriano ebbe più nomi: *Cantus planus, choralis* ma più in uso fu adottato *Cantus firmus*, così chiamato anche da S. Bernardo nel suo libro *de Cantu firmo*. Con più verità potè appellarsi *Canto-fermo*, perchè stabile nella sua costituzione scienfica e artistica.

CAPITOLO V.

Per quanto brevemente, non ci possiamo dispensare di trattenerci a parlare per sommi capi, della *notazione musicale* o *segnatura neumatica*. (*Neuma* dalla parola greca *pneuma*: alito, fiato)

Quanto all' origine dei neumi si nasconde nelle tenebre dei più remoti tempi e lo studio della scienza Paleografico-musicale, per quanto frughi indefessamente in questo buio, ha potuto solo dedurre che l' uomo dovesse ricorrere alla scritttura simbolica, per significare le imagini della nostra facoltà intellettiva: e simboli di cose invisibili sono i geroglifici egiziani. A

(1) De vita s. Greg. Papae.
(2) Hist. eccles.
(3) De scriptoribus eccl.
(4) Hist. gentis angelicae.
(5) Ann. eccl.

esprimere una idea o una cosa, ebbero segni convenzionali i Persiani ed i Chinesi; le cifre numeriche indiane, dette arabiche sono del novero.

Ma i segni rappresentativi, i geroglifici, i caratteri cinesi e le cifre arabiche, rappresentano più che altro le cose e non le parole. È con la lenta opera dei secoli che l' uomo per mezzo dello spirito analitico e d' osservazione, conquistò quello sintetico.

Presso i popoli Semitici ogni suono si congiungeva a certe fioriture o gruppi di note, e così la notazione esprimeva un' intera collezione fonica.

Era dunque una notazione imitatrice dei movimenti vocali.

Malgrado non ne abbiano l'identicità, appartengono a questa le notazioni liturgiche degli Ebrei, degli Abissini, dei Bizantini, degli Armeni e del medio-evo.

Dopo l' introduzione in Grecia dell' alfabeto delle sedici lettere per opera di Cadmo Fenicio (1) questo meraviglioso strumento di civiltà servì altresì per la notazione dei suoni musicali.

Notazioni fonetiche, o rappresentazione di suoni isolati con lettere o con cifre, sono quelle della China, dell' India, degli Arabi moderni, della musica cosidetta Gregoriana, di quella dei Greci antichi: la notazione moderna è una fusione dei due sistemi (2).

Tutt' ora conserviamo un antichissimo segno della scrittura neumatica nella moderna notazione musi-

---

(1) Cadmo, secondo alcuni, contemporaneo di Geosuè, e secondo altri del Re David (1300 anni av. G. C.)

(2) Notizie, salvo alcune note nuove, tolte rilevate testualmente da quanto pubblicò A. Galli. Della Musica Popolare giornale citato.

sicale; il *tahamin* degli Ebrei, segno oggi denominato *Gruppetto* che da loro appellavasi *Zarka* (1).

I Greci, come già ne abbiamo tenuto parola, usarono per la notazione musicale le lettere del loro alfabeto.

Fra i principali inventori della notazione musicale, risulta *Polinneste* di *Colofone* (649 av. G. C,) *Laso* d' *Ermione*, contemporaneo di Simonide (545-548 av. G. C.) il sommo poeta che sul colle d'Altea celebrò la gloria degli eroi delle Termopili.

La scrittura musicale sia vocale che strumentale contava sessantasette segni, e le lettere che componevano questa scrittura si scrivevano diritte, coricate e rovesciate, si colorivano quando di rosso e quando di turchino.

Le lettere comuni in color nero servivano per i suoni diatonici, quelle rovesciate e di color rosso, indicavano il *semitono sopra* la nota indicata dalla lettera nella sua posizione regolare, le note coricate e di color turchino indicavano la stessa nota di color rosso, ma di suono alquanto calante, e precisamente *più basso di un diesis enarmonico.*

Per esempio, la *x* rappresentava le note ε Sol in prima linea del rigo in chiave di Basso; ω : La bemolle in primo spazio, chiave di Basso.

3, Sol diesis in prima linea e La bemolle in primo spazio chiave di Basso.

---

(1) Per l' ufficio che avevano gli accenti tonici ebraici, veggasi i due Evangelari greci del secolo XI, che si conservano nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, l' uno dei quali appartenuto alla Chiesa di Costantinopoli, l' altro alla Chiesa di Trebisonda, scritta in caratteri d' oro con gli accenti *spiriti* (neumi.)

Cosicchè ci risulta che i caratteri neri e regolari rappresentano i suoni *diatonici*, ed i caratteri coricati, rovesciati e colorati, esprimono i suoni CROMATICI ed *enarmonici*.

L' unità ritmica era detta *tempo primo* e corrispondeva ad una sillaba *breve* (eguale al valore della nostra *croma* od *ottavo*), le note senza alcun segno avevano il valore di uno di questi primi tempi.

La Lunga ordinaria aveva il valore della nostra *semiminima*.

La Lunga di tre tempi, eguale al valore di una *semiminima* col punto.

La Lunga di quattro tempi, eguale al valore di una *minima*.

La Lunga di cinque tempi, eguale al valore di una minima e di una croma.

I segni di aspetto o pause (*tempora inania*) si indicavano con la lettera *lambda* che equivarrebbe in misura moderna alla croma; e così via di seguito come per il valore dei suoni.

Col punto oltre a indicare il movimento forte di ciascuna misura, serviva pure a indicare la *corona* (diastola).

La notazione dei Greci ridotta in modo così semplice, passò ai Romani, ma con le rovinose vicende della decadenza dell' impero andò in disuso, inquantochè ai tempi di Severino Boezio (520) era già considerata una scienza archeologica.

Dalla *Storia e teoria della musica dell' antichità* del Gevaert, si apprende un fatto d' importanza capitale per la storia dell' Arte ; l' adozione dei modi greci e della loro notazione nella chiesa d' occi-

dente si deve all' opera di Ambrogio d' Arles, cui la chiesa diede il nome di Santo. (Secolo IV)

Ai tempi Boeziani uscirono le due notazioni *diastematica*, coi neumi, e *fonetica* colle lettere dell' alfabeto latino. (1)

Questo grande storiografo ci mette in chiaro molti punti oscuri.

Secondo lui, Boezio non avrebbe fatto sostituzioni di sorta, come altri gli vogliono attribuire, alle prime quindici lettere dell' alfabeto greco con altrettante di quello latino per la notazione del diagramma, greco, (scala o sistema da *La a La*) ma si sarebbe puramente servito dei nuovi caratteri per dimostrare dei suoi teoremi acustici (come ai nostri dì si usa nell' algebra).

Le lettere A. B. C. D. E. F. G. del sistema antico rappresentavano la scala ascedente (si, do, re, mi, fa, sol, la) (2)

Tutto ciò ci fa comprendere che esso abbia suggerito ai musicografi che vennero poi, di sostituire queste lettere a quelle greche anche nel diagramma che ha per base la nota *proslambanomena* (il *La* in primo *spazio*, Chiave di Fa).

Dall' opinione del Gevaert, a lui ispirata da un importantissimo passo della *Diphtèrografie* di De La Fage, S. Gregorio non è vero che abbia ridotte a sette le lettere della notazione musicale: A, B, C, D, E, F, G. cioè: La, si, do, re, mi, fa, sol.

---

(1) *Gevaert*. Storia e teoria della musica dell' antichità(Vol. 1 pag. 436).

(2) Gevaert libro cit. vol. I. pag. 437.

La corrispondenza fonica delle singole ottave fu solo scoperta nel secolo X.

Si ignora pure se l' antifonario abbia avuto la notazione dei neumi o delle lettere. Gevaert non esita a concludere: « *on arrive à douter que Saint — Grègoire ait connu une ècriture musicale quelconque.* » Questa opinione è convalidata da un illustre contemporaneo di questo Papa, quale è Isidoro da Siviglia « *I suoni* (scrive il fondatore della liturgia mozarabica) *periscono se non si conservano a memoria, perchè* NON POSSONO ESSERE FIGURATI NELLA SCRITTURA. »

Dunque nel sesto e settimo secolo la notazione musicale era affatto dimenticata, e così senza tema di errare, per l' importanza notoria di queste parole è pure convalidata l' opinione di coloro i quali asserirono che di quel tempo la *trasmissione della musica era puramente orale!*

Ora domandiamo qual' è e dov' è la fonte ove hanno attinto *il genuino canto Gregoriano* i RR. Padri Benedettini di Solesmes? (*Liber usualis Missae et officii pro dominicis et festis duplicibus cum cantu Gregoriano (!?!)*)

Saremmo propriamente felici di potere esaminare i testi (almeno dei contemporanei non è vero?) ove figura questo canto, *e senza il diesis!*

CAPITOLO VI

Mercè gli studi della scienza moderna si viene a rettificare uno dei punti più salienti della storia

musicale (1) percui, adagio: non è ancora tempo d'intonare il Gloria, e bando alle leggende. Che S. Gregorio abbia *compilato* l' antifonario *Centone* così denominato per esservi riuniti i canti tradizionali della Chiesa cristiana non vi è dubbio come ne fa autorevole fede *Ioan. Diac. in. vit. S. Greg.* lib. 2 cap. 6, perchè *compilare* non vuol dire *creare* di pianta nè *scrivere* materialmente, ma coordinare.

Più oltre ci dice Ioan. Diac. che lo *zelante Pontefice sebbene abitualmente malaticcio, pure dal letto in cui stava seduto, istruiva i fanciulli dell' Orfanotrofio* (Seminario) *con paterna sollecitudine, che quando non ne traevano il dovuto profitto, colla verga li minacciava!..* (Epoca: dal 590 al 604)

Egli fu il primo che mandò i cantori alle lontane nazioni a diffondervi le sacre melodie; tra i quali ci piace rammentare S. Agostino inviato in Inghilterra, e S. Bonifazio in Alemagna.

Papa Agatone manda in Inghilterra Giovanni maestro di cappella in S. Pietro (2) affinchè vi insegnasse il *cantus planus*, allora nel massimo fiore in Roma (680); e vari cantori furono inviati per lo scopo medesimo in Francia, al re Pipino, dal Pontefice Stefano II (754) (3) altri ancora ne concede papa Adriano I a Carlo Magno (787) cioè Teodoro e Benedetto cantori romani, perchè si recassero ad insegnare e a divulgare in Francia il Canto-fermo.

---

(1) Veggasi l' opera di De la Fage: *Diphtêrografie musicale* e quella già citata del Gevaert.

(2) Beda, Hist. gent. angl. lib. 4 Cap. 18, t. 3.

(3) Walafr, Strab. de reb. eccl., cap. 25.

Da tutto ciò chiaramente rilevasi, in quei remoti tempi, essere stato *l'insegnamento puramente vocale*, non trovando mai che da questi storici si faccia menzione di libri corali.

Isidoro di Siviglia, il Beda, Aureliano d' Auxerre nei loro trattati sulla musica, non riportano neanche un solo *specimen* di notazione.

Qual sistema avrà adottato per la notazione la chiesa Romana? Quella dei popoli Gotico-lombardi, oppure quella indirettamente *iniziata* da Boezio, avente le stesse lettere della lingua del Cristianesimo?

Le supposizioni non possono acquistare il valore e l' importanza dei fatti; ed i fatti incontrastabili sono questi: il più antico testo liturgico con *neumi* è il *Graduale* del tesoro di Monza (VII secolo), e il più antico notato *colle lettere dell' alfabeto latino* è un antifonario dell' VIII secolo.

I nomi propri della segnatura neumatica erano *virgula*, *astus*, *clinis*, *clivus*, *punctus*, *podatus*, *scandicus*, *ancus* ecc. ecc.

La interpretazione dei neumi è oggetto di intricate questioni che affannano tutt' oggi gli archeologi. Ad esempio come si vede nel manoscritto di S. Gallo i neumi sono disposti senz' ordine, tutti approssimativamente alla medesima altezza; e qui la scienza si arresta, e poco contano le ingegnose ricerche de' musicologi, che sono costretti a dichiararli intraducibili. (4)

---

(4) Sulla questione circa la traduzione dei neumi, vedi più specialmente le opere di Fètis, di Nissard, di KieseWeter, di Gerbert, di Pauyon di Tardif, di Lussy, di Mocquereau ecc. ecc.

Anche il ch. A. Galli ci dichiara: « sia per imperizia o negligenza degli amanuensi, sia per la inevitabile differenza da una penna ad un' altra (differenza che trovasi in tutte le scritture), i neumi soffrono siffatte alterazioni di forma che davvero è bravo chi sa riconoscerne in ogni caso la natura, e riesce a porgerne l' esatta classificazione. »

Questa importantissima confessione fattaci da uno dei più illustri musicologi italiani, ci rivela il vero stato delle cose e l' importanza che si deve dare alle traduzioni delle antiche notizioni neumatiche.

Il sistema di armonizzare che usavano i greci al tempo di Plutarco (primo secolo dell'era volgare) erano le armonie di *quarta*, *quinta* e d' *ottava* nella musica vocale e strumentale, e S. Isidoro di Siviglia (sesto secolo) chiamava *Sinfonia* gl'intervalli consonanti di 4.ª 5,ª e 8.ª e *Diafonia* gli altri intervalli dissonanti.

Questa specie d' armonia *fu introdotta nell' uso ecclesiastico* pel canto a più voci da S. Vitaliano papa (✠ 672) e i cantori romani (al tempo di Carlo Magno) insegnavano ai cantori francesi l' arte di accompagnare le melodie del canto-fermo con contrappunto vocale e strumentale denominato *Organum*.

Ci dice A. Bonaventura (1) che « alla fine del se-
« colo nono il monaco *Ucbaldo* parla finalmente della
« musica a due o più parti da lui nominata *Diafonia*
« *od Organum*. La melodia o frase (del canto-fermo)
« da armonizzare fu chiamata da Ucbaldo *vox princi-*
« *palis*, l' armonizzazione *vox organalis*.

(1) Manuale di Storia della Musica, pag. 35.

Egli fissò (come i predecessori) varii modi di armonizzare (come coll'ottava sopra e sotto, colla quinta sopra, colla quarta sopra etc. etc.) tutti scientificamente giusti, ma tali che non sempre sarebbero tollerabili dalle nostre orecchie. Se le diafonie della musica *Enchiriadis* di Ucbaldo a noi pervenute, si eseguivano, FORSE SUBIVANO DELLE ALTERAZIONI *che non ci è dato conoscere e che le rendevano possibili.* »

Mi sembra più che giustificato il dubbio delle alterazioni (*diesis*, *bemolle e biquadro* supposti) poichè se particolarmente il *diesis* (parola greca) era conosciuto ed usato dai greci, e l'arte greca insegnata e praticata in Italia e applicata al Canto-fermo sino dalla sua più tenera età, riteniamo fermamente che siasi sempre usato, ed a convalidare la nostra asserzione abbiamo la storia ed i fatti.

CAPITOLO VII

Tutte le forme neumatiche adottate per la scrittura musicale, costituente la melodia per tutti i *modi* del canto-fermo, viene dimostrato che *non avevano dal loro principio nel secolo VII sino a tutto l' XI*, INTONAZIONE PRECISA. Solo quando si determinarono i rapporti dei suoni, collocando in principio della neumazione la lettera dell' alfabeto latino, che indicava la nota finale del *modo* che si voleva stabilire, a questa lettera, ne venne aggiunta una seconda, poi una terza ecc, per fissare l' ordine di elevazione dei neumi.

A. Galli ci dice ancora che « Gli antichi trovarono le stesse difficoltà di noi nel leggere i neumi quando non erano aiutati *dalla ricordanza della*

melodia che loro stava sott' occhio. Fu per questo che nei secoli VIII e IX s' impiegarono lettere e neumi contemporaneamente, specialmente per uso degli apprendisti, come può vedersi nel famoso *Antifonario* di Mompelieri. »

CAPITOLO VII

E così eccoci giunti a Guido, monaco d'Arezzo, nato verso la fine del secolo X, la mente sovrana che coordinando, modificando ed inventando riassunse in se, l' opera del secolo e la concluse.

L' ab. D. Silvano Razzi, nella sua raccolta delle vite di Santi e Beati dell' ordine Camaldolese, stampata in Firenze da Cosimo Giunti nel 1600 alla pagina 156 scrive quanto segue: « Ma finalmente, non è anco da tacere quello che da Don Agostinio Fortunio e da altri si dice intorno ad alcuni Reverendi Padri dell' Avellana. Il primo de' quali è *Guido Aretino*, che non solo fu uomo scenziato, ma ancora come *studiosissimo della scienza del canto, udita* LA SOAVITÀ *della musica dei* GRECI, della quale mancavano i Latini, si raccomandò a Dio, con digiuni ed orazioni che in servizio della sua Chiesa gli volesse mostrare in che modo potesse in questo affare darle qualche aiuto; e frattanto nell' andare egli pensando in che modo, *a simiglianza dei Greci* che hanno certe sillabe colle quali insegnano la musica, potesse anch' egli un simil modo trovare in servizio dei Latini ; gli cadde nell' animo, siccome volle Dio, poterlo cavare dal principio dell' inno di S. Giovanni Battista : *Ut queant laxis* etc. E così ne cavò: *Ut Re Mi Fa, Sol, La.* »

Il Galeazzi Francesco nel suo Libro di Elementi Musicali alle pag: 21, 22, 23, 24, 25 ecc. scrive « Era dunque evidente che dando maggiore estensione a' *Tetracordi*, sarebbesi minorato il numero di essì, e per conseguenza le mutazioni della lettura sarebbero state meno frequenti. Ridusse a tale effetto a sei le corde de' piccoli sistemi, che il sistema massimo componevano, e che però chiamolli non più *Tetracordi* ma *Esacordi*, da due parole greche significanti sei corde etc. . . . .

« Ciò fatto, per meglio disporre i suoi *Esacordi* trovò al sistema massimo de' Greci dalla parte de' Gravi quel suono collocato sotto la Proslambanomenos o A Grave, corrispose all' odierno G grave e nominò con greco vocabolo *Hypoproslambanomenos*, che vuol dire corda sotto alla Proslambanomenos, o aggiunta : ma per non alterare il già stabilito ordine delle lettere, o *per indicare che l' origine della musica era a' Greci dovuta* o come altri vogliono per eternare il suo proprio nome volle non solo cominciar la scala dalla lettera G iniziale di esso, ma ancora che si prendesse dal Greco Alfabeto e si segnasse Γ che è il gamma Greco; ond' è che anche in oggi i Francesi ritengono alla *Scala* il nome di *Gamme.* »

Osservando l' *Introduttorio* di Guido Aretino e gli Esacordi quivi disposti, detti *proprietà del canto.* notiamo nel primo: Proprietà di biquadro grave ecc.; nel quarto proprietà di biquadro acuta ecc.; e nel sesto proprietà di bemolle acuta (altro accidente musicale usato dai Greci come ne fa fede anche Guido Monaco « inventum est a Graecis birotundum ad temperantiam tritoni ut ubi fuerit necessarium apponatur. » Il non

mai abbastanza nominato A. Galli a pag. 29 del giornale citato ci dice parlando degli otto toni del canto-fermo ed illustrando un esempio di Giovanni De Muris, Nicola di Capua, Filippo Da Vitry:

« Gli intervalli di cui si compone ciascuna serie, sono modificati in una sola circostanza, e in due maniere. Tutte le volte che nella melodia antica si riscontra un *riavvicinamento* fra *fa* e *si*, si cangia — per eufonia — l' una di queste due note.

Nel I modo, nel III, V e VI il *sì* naturale *è abbassato di un semitono* e prende il nome di *si bemolle*; nel VII e VIII modo il *fa è inalzato di un semitono* e prende il nome di *fa diesis.* »

Tutte le volte che la relazione di tritono esiste nel canto-fermo, o meglio nella melodia antica, bisogna distruggerla col *bemolle* o col *diesis*, cioè coll'impiego del semitono. Danjou sviluppa ampiamente nella *Revue de musique religieuse* questa importante tesi.

Il Baini nella sua celebre opera (1) ci dice: che l' esecuzione tanto pregiata dell' antico canto Gregoriano erasi affatto perduta (ai tempi di Palestrina) *nè mai più si è saputa ritrovare*!

Ecco il punto oscuro che loro malgrado tutti i più grandi musicologi sono costretti a confessare non escluso Guido Monaco come si legge nel dotto volume di M. Falchi (2).

« Tale era la notazione o neumazione in uso nei primi tempi di Guido, quella che cagionava, come è

(1) Memorie storico-critiche della vita di Giovanni Luigi da Palestrina Vol. 2. pag. 87.

(2) Studi su Guido Monaco per commissione della R. Accademia Petrarca pag. 76.

agevole comprendere, *l'indecente baccano lamentato da* LUI, che cioè mentre più insieme cantavano nei sacri uffici, anzichè lodare Iddio sembravano contendere fra loro. »

CAPITOLO VIII

Malgrado l'opera distruttrice dei secoli, *la natura di questo canto* non fu e non è in nulla cambiata, e per averne una convinzione basta confrontare l'antico sistema dei Greci e di Severino Boezio (contemporaneo di S. Agostino) con quello di Guido Monaco custodito fino ai giorni nostri, e si riscontrerà *mantenuta illibata* la natura del nostro Canto-fermo, sia pei *modi* o *toni*, sia per la *gamma* o *scala*.

Vi è pure una particolare specie di notazione detta *Lombarda* (1) che non potè ancora essere interamente tolta dalle tenebre in cui giace da parecchi secoli.

L' ultima scrittura neumatica che precedette la notazione quadrata è quella detta *alemanna*..

In questa s' impiegavano i neumi lombardi, la cui intonazione era stabilita da quattro linee e due chiavi.

L' invenzione e l' adozione del *rigo* e delle *chiavi* portò una modificazione nella scrittura neumatica trasformandola in notazione quadrata e romboidale. L' epoca precisa in cui fu immaginata anch'essa, si nasconde col nome dell' autore e non potrà essere sì facilmente rischiarata senza qualche nuova scoperta.

---

(1) Manoscritti dell'Ambrosiana di Milano, di Montecassino ecc.

Secondo il parere del Fètis, avrebbe preceduto il secolo XI, Coussemaker invece la crede posteriore di un secolo a questa data; è certo però che ai tempi di FRANCONE da COLONIA chiamato TEUTONICUS (1030-1085 circa) in un trattato « *Ars cantus mensurabilis* » riunì quanto in quei tempi sapevasi della *Musica misurata*, da lui definita « *Mensurabilis est cantus longis brevibus quæ temporibusmensuratus* e con Francone comparve la notazione quadrata colla quale lentamente si trasformarono i neumi, e questi alla fine del 1300 erano completamente scomparsi, dopo tanti secoli di esistenza.

IEAN DE MURIS *Normannus* (1300-1370 circa) nel suo *Speculum musicae* tratta del modo allora usato di scrivere con l' inchiostro rosso le note di cui si voleva modificare il valore, ne più nè meno come gli antichi Greci per alterare la nota dì un diesis.

Scrive Francone che la musica non era che dispari (tempo) e più oltre « *Il numero tre è il più perfetto, perchê deriva il suo nome dalla Trinità che è la più pura e vera perfezione.* »

Nella musica misurata del medio-evo, il ritmo era subordinato all' antico principio dell' *Omne trinum est perfectum* che s' iniziò prima del secolo XII e perdurava ancora ai tempi di Marchetto da Padova (XIV), ed anche sulla fine del seicento.

È in conseguenza di questo principio, che vediamo la misura denominata *perfetta* quella di tempo dispari, ed *imperfetta* la binaria.

Nel *Dialogus de musica* di Oddone, abate di Cluny, vissuto nella *prima metà del decimo* (X) *secolo* ei ci fa mensione degli *accidenti musicali onde servirsene per l' alterazione delle note.*

Solo nel secolo XII, troviamo che la *Diafonia* cede il posto al *Discanto* (*Discantus*, due canti). Unitamente al Discanto si usò un altra forma armonica appellata *falso-bordone*, essendo affidato il Canto-fermo alla voce più acuta.

E quella che *teneva* il canto si appellò Tenore; questa è l' etimologia di tale parola.

Nella biblioteca Nazionale di Parigi sotto il N. 812 in antico testo latino, trovasi un trattato anonimo interessantissimo del secolo XII. Questo documento è importante per gli esempi di notazione di *musica misurata* per l' *armonia* e per *gli accidenti musicali chiaramente descritti e segnati* compreso il diesis, come si può vedere nella regola I.ª II.ª III.ª ecc. ecc., per cui gli stessi oppositori del Diesis sono costretti a chinare il capo per non potere impugnare la data di questo documento.

CAPITOLO IX

Così, dopo non lievi fatiche e studi eccoci giunti al Magiscuolo Cantore Mansionario della nostra Cattedrale di S. Martino, quale fu l' inglese Carmelitano Gio: Hotby, fatto venire espressamente dall'Inghilterra a Lucca nel secolo XV per volontà dei nostri padri (cronache Luc. Tom. 4 pag. 279) affinchè quà insegnasse la musica.

Il Capitolo della Metropolitana che non potendo in tutto sopperire al trattamento di detto monaco Hotby, indirizzossi al Senato onde ottenere un aumento e con supplica del 20 Febbraio 1469 tra le altre cose gli diceva « che stando lui presso di noi anche

4 o 5 anni non si dubita che farà tanti e tali discepoli in Musica et in prattica di essa, che non solo sarà utile al cherico, ma somma consolazione e laude a tutto guesto popolo. »

Come lo prova la « *Calliopea leghale reducta in brevita per maestro Giovanni Anglico Octobi Carmelìta* » fu trattatista.

Questo trattato fu estratto dagli Archivi di Firenze e di Venezia per parte dei Signori Danjou e Merelot e pubblicato da E. Coussemaker nel suo bel libro *Histoire de l' harmonie du moyen age ;* (1) del qual trattato è uno dei documenti più importanti e conta ben 136 *paragrafi* scritti in Italiano.

A confessione dell' Illustre musicologo Coussemaker, l' Hothby lo ritiene pel migliore interprete e traduttore della musica neumatica del secolo XV. -- Questo frate, impiantò qui in Lucca delle scuole regolari di musica, e il suo soggiorno nel nostro paese fu per ben 18 anni ! L' impulso massimo che ricevè l' arte da sì grand' uomo non possiamo idearlo ; certo è da lui se sino ad oggi Lucca ha eseguito bene il Canto-fermo.

Senz' altro il frate Hothby (o Ottobi) nella sua *Calliopèa* assegna più e varie regole sull' uso del *Bemolle*, del *Biquadro* e del DIESIS dove devonsi adoperare, *sebbene questi segni non sieno scritti* come si legge al paragrafo 21 : « *Ma fa del terzo ordine, in*

---

(1) Correspondant du comite historique des arts et monuments associè de l' acadèmie royale de Belgique. Paris lil rairie archèologique de Victor Didron 13, Rue Hautefeuille

MDCCCLII

nel canto legali rarissime volte è dipinto PER EL SUO BIQUADRO IACENTI, *benchè spesse volte si canti.*

« *Spesse volte si pigliano diverse schiere delli nomi officiali secondo la inclinazione dello audire, delli quali el principe e 'l comite il buon cantore subito cognoscerá* » E così tradotto dal Coussemaker: « Dans le plain-chant, fa du troisiéme ordre est trés raremente accompagnè d' un Diesis, bien que souvent il s' y chant etc. etc. »

Leggiamo nell'opuscolo (1) di Canto fermo preposto all' antifonario (2) da Fr. Francesco de Brugis stampato in Venezia dal Giunta nel 1500 e sìno ad oggi conservato nella Chiesa di S. Maria Fuorisportam di Lucca: quasi alla fine del Cap. VII dice quanto appresso:

« Sicut in Bemolle fà, Biquadro mi hoc signum Biquadro ponitur, denotando ibi per Biquadro durum aliquam notam cantari: sic in C durum et in F illud idem signum vel hoc Diesis ponendum erit: cum eis per C durum et F necesse fuerit modulari. »

E il Ch. Prof. Guido Tacchinardi (4) ci fa noto che sul finire del 1500 il Diesis si segnava con dop-

---

(1) Hoc opusculum in quo duodecim sunt capitula una cum manu perfefecta compilavit et apposuit ille frater, qui hoc opus ab infinitis pene erroribus purgavit: ad bene modulandum et componendas cantiones maxime necessarium.

(2) Antiphonarium proprium et comune Sanctorum secundum ordinem Sancte (sic) Romane Ecclesia summa cum diligentia revisum: atque fideli studio emendatum per religiosum fratrem Franciscum de Brugis Ordinis Minorum regularis observantie de provincia Sancti Antonii.

(3) Manuale pratico di Grammatica Musicale compilato secondo il programma della Scuola di Elementi del R. Istituto Musicale di Firenze.

pie lineette, diagonalmente incrociate a forma d' *iccasse.* (Tal quale l' ha segnato Fra Francesco de Brugis op. cit. al principio dell' epoca 1500). Fino a quasi tutto il 1600 i diesis ed i bemolli si mettevano volta per volta avanti le note che si volevano alterare; non molto tempo dopo per la musica profana si posero *in chiave,* ma non oltrepassavano il numero di tre o quattro, etc. etc.

CAPITOLO X

RIASSUNTO E CONCLUSIONE

Dagli studi storici fino a qui fatti, rileviamo il Canto-fermo non essere altro che un avanzo prezioso e una fusione della musica ebraica, greca e latina, e che fra la musica dei Greci e quella degli Ebrei non corre alcuna differenza quanto ai principii costitutivi dell' arte, poichè non vi è che una sola musica, e lo stesso Canto-fermo con sicurezza ci afferma una tal verità.

Ciò posto, ecco quanto si può dedurre: col Cristianesimo sorse questo canto con i suoi naturali principii ed i suoi mezzi, che in ciò l' arte è eterna. — Nell' animo dei primi cristiani, non vi era più sentore di *egoismo*, ma erano penetrati ed infiammati dalla *carità*, e l' arte ritemprandosi a questa fiamma, aspirò sino da que' primi momenti, al conseguimento della *bellezza morale*. L' umanità, così rigenerata nella sublime idea cristiana, la musica si fece l' alleata della preghiera e della pietà. — La

prima chiesa cristiana sorse in Gerusalemme ed i seguaci del Cristo cantarono i Salmi e l' Inni come avevano appreso cantarli nella Sinagoga, e perciò *senza regole prestabilite* gli apostoli introdussero e diffusero il medesimo canto. — « La maggior parte dei primi fedeli erano Ebrei convertiti; è altresì certo che molti Romani e Greci si convertirono alla nuova fede. — La musica greca, diffusa ed universalmente conosciuta non potè a meno di aver influito sulla musica cristiana, giacchè è impossibile il pensare, che una nuova arte fosse sorta allora, e che i nuovi cristiani abbiano potuto abbandonare quelle tradizioni nelle quali erano cresciuti. »

« La musica ebraica era del resto interamente decaduta, e sembrava piùttosto l' ombra di quello, che era stata all' epoca davidica e salomonica. » (1) — La notazione dei Greci, come si è appreso, passò ai Romani, ed in Roma vennero dalla Grecia artisti e teorici di gran fama ad eseguire e ad insegnare la musica già in fiore nel loro paese, come già erano le altre arti e scienze. — Il sistema ebraico fu spiegato e commentato con le regole della musica Greca, *la sola* che nei primi tempi del cristianesimo e per molto tempo dopo, vigesse e si conoscesse in Italia.

I sette gradi della scala erano conosciuti dagli antichi greci e gli esprimevano per mezzo del tetracordo congiunto e disgiunto; *e sopra il greco tetracordo* Re, Mi, Fa, Sol, *sono fondati tutti gli otto modi del Canto-fermo.*

---

(1) A. Untersteiner, Storia della Musica cap. 3 pag. 31, 32.

Lo storiografo Ernest Nichol, Bac. Mus. tratta del sistema musicale di Pittagora (504-580 a. C.), citando gli autorevoli storiografi musicali Noumann e How-Rins, nota che gli insegnamenti del Sommo Maestro Pittagora, non furono da lui stesso scritti, ma dai principali suoi discepoli Filolao, Platone etc, e che difatti nella sua scuola la musica veniva trattata sotto forma matematica tanto, che un suono spiacevole si accettava purchè stesse in regola di relazione. Questi studiosi si chiamavano *canonics* per distinguerli dai *musicisti*, i quali si facevano guidare *dall' orecchio*.

Le scale del sistema pittagorico, erano *diatoniche;* però i greci avevano anche una scala *cromatica*, formata coi tetracordi della scala diatonica in vari modi, ma invariabilmente la terza nota di ogni tetracordo veniva alzata di un *semitono* per dare un' altra nota, ad esempio: E F F ♯ G A C C ♯ D E.

Qualora ve ne fosse ancor bisogno, tutti questi illustri storici confermano in modo irrefutabile quanto da noi provato, cioè che presso i greci usavasi il *diesis* ed il *bemolle* per alterare di un semituono le note o suoni. (1)

CAPITOLO XI

Il Canto-fermo è composto d' intervalli di *Tono* e *semitono* e il *quinto modo corrisponde esattamente alla moderna scala di* DO maggiore; dunque il Canto-fermo ha la identica conformazione della musica moderna,

---

(1) Vedi Appendice

sia *per l' esatta eguaglianza degl' intervalli*, derivati dal sistema greco, sia per i *Modi Maggiore* e *Minore*, per la modulazione, per i segni di alterazione, gli *abbellimenti*, le cadenze etc. etc.

Untersteiner (1) ci fa noto che « dalle notizie « che ci danno gli autori di quel tempo, special- « mente *Filone*, scrittore ebreo del *primo secolo* del- « l' era cristiana, i canti cristiani sembrano aver avu- « to somiglianza con quelli dei cori delle tragedie « greche, cantati da doppi cori a vicenda, che si « univano poi; un uso che ebbe il suo motivo pro- « babilmente nella divisione dei salmi in versetti. » Alla pag. 34 ci dà pure un altra notizia importante: « Fra coloro, che si occuparono della musica « cristiana, viene nominato *S. Clemente* di Alessan- « dria (200 d. C.) che proibì il *genere cromatico ed* « *enarmonico* perchè snervante ecc. ecc. » Cosicchè se questo primitivo padre proibì il *genere cromatico*, vuol dire che di quell' epoca già si usava nella Chiesa cristiana, e così anche per l' importanza di questa notizia gli antidiesisti non hanno davvero di che rallegrarsi, non potendo menomamente porre in dubbio l' uso abbondante che facevasi, sino dal primo e secondo secolo, dei *segni di alterazione*. — Come possono, gli oppositori, escludere questi *segni* nella pratica delle scale diatoniche aventi la *settima*, la quale fu aggiunta fino da Pittagora, e che pure fino dal terzo secolo av. C. *si costruirono scale anche su tutti i dodici semitoni (tropi)?* I cinque toni di mezzo, i greci, li ritenevano toni principali e li chia-

---

(1) Libro cit. cap. 3, pag. 33.

marono coi nomi delle ottave: *Re: dorico*, *Re diesis: ionico*, *Mi: frigio*, *Fa*: *eolico*, *Fa diesis: lidico*. Gli altri toni più bassi si chiamarono *Iperdorico*, ecc; i più alti *Ipodorico*, ecc.; ottenendo così quindici tonalità, delle quali però soltanto sette erano in uso. (1)

S. Ambrogio spedisce persone peritissime in musica a visitare l' oriente onde raccogliere alla fonte le antichissime intonazioni degl' Inni e dei Salmi; poi si serve di queste intonazioni per la celebre riforma del Canto-Liturgico. S. Ambrogio d' Arles (Sec. IV) *adottà i modi e la notazione greca nella Chiesa d' Occidente.*

S. Agostino ci fa autorevole testimonianza con il dirci che al suo tempo si cantavano i Salmi e gli Inni all' usanza orientale.

Ora bisognerebbe sapere se gli orientali e S. Ambrogio, conoscevano e adoperavano nel canto-liturgico gli *accidenti musicali*; il primo a toglierci di curiosità e a *por fine a questa controversia*, *è Regi-none di Prun* scrittore del *nono secolo*: il secondo è S. Oddone di Cluny (Sec. X), dai quali risulta che *ai tempi di S. Ambrogio* ESISTEVA e USAVASI il MODO CROMATICO.

Come si è detto la notazione ed i modi greci passarono ai romani: i padri della Chiesa ad impedire il disperdimento dei canti de' primi Cristiani, li consegnarono alla scrittura, valendosi com' era naturalissimo dell' arte Greca, e a convalidare quanto si è detto, si apprende che S. Ambrogio adotta i modi e la notazione greca nella Chiesa d' occidente.

---

(1) Veggasi il lib. cit. di A. Untersteiner cap. 2. pag. 28.

Gli scritti di S. Agostino oltre all' affermare che la musica di S. Ambrogio era *ritmica*, inducono pure la persuasione ch' essa riposava sulle stesse basi della nostra, con gli stessi principii ed indirizzata allo stesso fine.

S. Ambrogio dette regole al Canto-liturgico, compose egli stesso Inni, e sostituì alla serie dei tetracordi quella dell' ottave, formando i *quattro toni* AUTENTICI, che non sono altro che quattro delle sette ottave diatoniche del sistema di Tolomeo.

Corrispondeva il canto di S. Ambrogio all' ufficiatura sacra cui era destinato? Ce lo dice S. Agostino, che più di una volta si è sentito commosso fino alle lagrime per la grandezza e maestosità di questo canto sublime.

La riforma del Canto sacro è continuata per opera di S. Damaso, S. Ilario e in special modo da Gelasio Papa (Sec. V e VI).

Papa Silvestro I istituisce la prima scuola di canto in Roma.

CAPITOLO XII

I guasti e le alterazioni subite dal Canto-fermo a causa delle barbariche invasioni, furono il movente che Papa Gregorio I fu indotto ad occuparsene: Data la sua estesa coltura e la profonda conoscenza che aveva della musica, non potè fare a meno di fermare la sua attenzione su quest' arte, che specialmente in quei tempi, dovevasi considerare la più grande ausiliaria della religione. Raccoglie i migliori cantici ecclesiastici, dei quali alcuni

ne compone lui pure; si occupa della parte teorica ed a lui spetta l'invenzione dei quattro toni *Plagali*, cioè obliqui o ritorti, aggiunti ai quattro *Autentici* di S. Ambrogio, e d'allora in poi questo sistema è rimasto il fondamento della musica sacra.

Quando non si voglia ricavare dalla storia e dai fatti *un concetto falso* dell'operato di S. Gregorio, bisogna convincersi ch'egli non ha potuto recidere dalla musica de' suoi giorni, che le adulterazioni importatevi dalla lingua e dalle canzoni de' popoli barbari, e ciò che tornava a ripullulare dell'arte pagana, grazie al generale allentamento dei costumi. Ora questi provvedimenti, uniti all'aggiunta fatta al sistema di quattro nuovi *modi*, vengono a costituire lo sviluppo, e non la restrinzione e l'immobilità voluta dalli scrittori francesi e dai loro ammiratori. I vocaboli *compilazione* e *centone* coi quali si è sempre ed universalmente qualificato il lavoro dell'Antifonario, escludono ogni idea di cambiamenti radicali; infatti S. Gregorio aggiunge quattro *modi*, ai quattro stabiliti da S. Ambrogio, vale a dire, il sistema Ambrosiano è sancito e accettato da S. Gregorio ed i nomi con cui volle che si distinguessero gli otto toni del Canto-fermo: *Autentici* quelli come si è detto di S. Ambrogio, e *Plagali* (o collaterali) i propri, ci assicurano tutto il contrario di quanto gli hanno voluto attribuire gli oppositori. Come si può credere ch'ei volesse sopprimere ciò che chiamò *autentico* ?

Gli scrittori ed i trattatisti francesi, la pensino pure come vogliono: ma i fatti e la verità ci convincono in modo assoluto su questo punto.

Aggiungere quattro *modi*, la si intenda pure come più vi aggrada, vorrà dir sempre ampliare, vorrà dire tendenza allo sviluppo, al moto, alla varietà, alla modulazione, e non mai *distruziome* del sistema Ambrosiano, nè *creazione* di un sistema nuovo (1).

CAPITOLO XII

Come si apprende dai documenti già citati, degli antecessori e dei contemporanei a S. Gregorio, la *notazione*, o scrittura musicale, erasi affatto dimenticata, tantochè al tempo di Severino Boezio (520) era già considerata una scienza archeologica; e l' illustre contemporaneo di questo Pontefice, Isidoro di Siviglia ci fa manifesto che « *I suoni periscono se non si conservano a memoria perchè* NON POSSONO ESSERE FIGURATI NELLA SCRITTURA. » Infatti, come a conferma di ciò, S. Gregorio, ci dice Ioan. Diac. « SEBBENE ABITUALMENTE MALATICCIO, *pure dal letto in cui stava seduto, istruiva i fanciulli dell' orfanotrofio* (Seminario) *con paterna sollecitudine*... etc. » Quì per brevità omettiamo tutti i nomi, più innanzi citati, dei papi che inviarono cantori (*e non libri corali*) nelle varie regioni a divulgare il Canto-fermo coordinato da S. Gregorio (dal Sec. VI all' XI) che tutto sommato ci viene a risultare, *di quel tempo la trasmissione della musica* ERA PURAMENTE ORALE, poichè tutte le forme neumatiche adottate per la scrittura musicale in quei secoli, *non avevano intonazione precisa*, e gli antichi trovarono le stesse dif-

(1) Conforme a quanto sostiene il Biaggi, lib. cit. pag. 96-97.

ficoltà di noi nel leggere i neumi, quando non erano aiutati dalla ricordanza della melodia che loro stava sott' occhi.

Questo Canto-fermo *trasmesso vocalmente* di secolo in secolo, e *con una scrittura musicale che non aveva* INTONAZIONE PRECISA, quanti cambiamenti avrà subìto, in una parola, in quale stato sarà giunto al tempo di Guido Monaco?

La risposta non si fa attendere, ed è il Sig. Falchi che, con un erudito studio storico su Guido Monaco ce la da: « Tale era la notazione o neumazio-
« ne in uso nei primi tempi di Guido, quella che
« cagionava, come é agevole a comprendere, l' inde-
« cente baccano lamentato da Lui (ossia da Guido
« Monaco) che cioè mentre più insieme cantavano
« nei sacri uffici, anzichè lodare Iddio, *sembravano*
« *contendere fra di loro.* »

I documenti a noi pervenuti e gli accuratissimi studi fatti su questi dell' illustre Aretino, inducono la persuasione ch' egli quale ammiratore del sistema grafico e della musica dei greci, se ne servisse di modello per rendere più facile la lettura della musica, poichè prima della sua invenzione, la *notazione* presentava difficoltà straordinarie: anni ed anni occorrevano per apprendere ed in modo incerto, il canto, non esistendo metodi di solfeggio che servissero di norma agli apprendisti; infatti l' opera di Guido si aggira unicamente su ciò. Toglie all' Inno di S. Giovanni. Ut, re, mi, fa, sol, la, per imprimere nella memoria degli scolari le varie intonazioni delle note salienti rispettivamente di un grado. L' Inno era questo:

Ut queant laxis — *Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum — *Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti — *La*bii reatum
Sante Iohannes.

Diè maggiore estenzione ai *tetracordi* greci e formò gli *esacordi*, poi, per maggiormente facilitare agli allievi lo studio del, solfeggio immaginò di scrivere i varii nomi delle note sulla figura della mano che fu detta *mano armonica* o *mano Guidoniana*, e con questa disposizione delle note segnate sulla mano agevolò la solmizzazione nei tre generi, detti per *bemolle*, per *bequadro* e per *natura*, secondo il suo metodo delle mutazioni.

I lavori a noi rimasti di questo grande sono: il famoso *Micrologo* opera didattica, gli *Antifonarii* o *Regulae de ignoto cantu*, in cui espone la nuova notazione su quattro linee, e la *lettera* a Michele Monaco, il tutto pubblicato dal Gerbert nel suo: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum.*

CAPITOLO XIV

In conclusione Guido, con tutte le sue grandi innovazioni rendè più facile la lettura della musica e più sicura la intonazione dei suoni, a vantaggio dell' ufficiatura ecclesiastica e della musica in genere.

Per quanto con l' opera sua non siasi rintracciato il genuino canto dei primitivi cristiani sino a S. Gregorio, é certo però, che con i suoi ritrovati egli pose un argine alla più che secolare deviazione del Canto-fermo.

La teoria pure, per opera di Guido, ebbe un impulso enorme anche per la regola data da Lui per il procedimento mnemonico, che: *tutte le note poste sulla stessa linea debbono avere il medesimo suono*, regola, che divenne la legge fondamentale della lettura musicale.

Guido Monaco non dispregiò come è naturalissimo di servirsi degli *accidenti musicali*, sempre stati in uso fino dai più remoti tempi sia per la *monodia*, e come più che indispensabile per la *polifonia*, infatti quest' ultimo genere di canto a più voci molto in uso nel sec. VI, apprendiamo che *per volere di S. Vitaliano papa*, cinquant' anni dopo la morte di S. Gregorio (Sec. VII), questa specie di armonia *fu introdotta nell' uso ecclesiastico* pel canto a più voci che venne detta *Diafonia*, poi *Organo*, poi *Discanto*, poi *Contrappunto*.

Si tenga in conto, l' elogio che dà alla *diafonia* Giovanni Diacono, e la sua persuasione che la musica italiana ripetesse da essa la superiorità di che godeva su quella delle altre nazioni.

Si aggiunga l' altra sanzione formale che dà alla *diafonia* papa Adriano I, (Sec. VIII) colla concessione fatta di due cantori romani a Carlo Magno affinchè si recassero ad insegnarla e a divulgarla in Francia; ed in ultimo Ucbaldo il monaco (Sec. IX) che tanto ci parla con le sue diafonie della *musica Enchiriadis* a noi pervenute,

Nel sècolo XII la *Diafonia* cede il posto al *Discanto* (due canti) e insieme a questo andò in uso un altra forma armonica a tre voci chiamata *falsobordone*.

È sotto la forza impulsiva del sentimento religioso, che vediamo manifestarsi i primi tentativi di musica a due, tre e quattro parti simultanee e si tentano i primi componimenti ad imitazione, a *canoni* a *fughe*. Questo stile arricchito da non pochi sapienti artificii, si diffuse per tutta l' Europa civile e già al tempo dell' *Alighieri* eranvi dei discantori, che componevano Canoni persino a sei parti reali.

Da tutto ciò, chiaramente vediamo il continuo progresso che fa l' arte musicale col succedersi dei secoli, *valendosi di tutti i suoi mezzi*, ed il sicuro cammino con cui erano avviati gli studi musicali per tutti i grandi religiosi infiammati dalla fede di Dio, vedendo in lui riunita la perfezione di tutti i più alti attributi, ideale del *vero*, del *bello*, del *bene*, dell' *infinito* e dell' *assoluto*; ed è naturale che un concetto così sublime qual' è quello della divinità, abbia dato vita alla più elevata ed incorporea delle arti, *al Canto*. A tutto ciò si aggiunga la protezione data e l' amore avuto a quest' arte divina da Imperatori e Re quali Pipino il Breve, Carlo Magno, Alfredo il Grande d' Inghilterra; e l' impulso che le dettero compositori e teorici quali S. Guglielmo, Oddone di Cluny, Hermann Contract, Rèmy d' Auxerre e molti altri sino a Guido Monaco d' Arezzo, e da Guido al frate inglese Hothby per arrivare al celebre Gio. Pierluigi da Palestrina (1526-1594).

CAPITOLO XV

Di fronte a tanta luce che irradia dai documenti, dai trattati storici a noi pervenuti, il castello di

leggende e sofismi, già a buon punto innalzato dai pretesi riformatori, vacilla, ed essi stessi, non potendo rinnegare la logica stringente che emana dai fatti, in appoggio all' uso non mai oppugnabile del *diesis*, rifuggono di compulsare testi autorevolissimi che pur troppo non fanno loro buon gioco, ed allora si appellano all' autorità dei trattatisti medioevali, quasi il Canto-fermo fosse una loro invenzione, e con essi, appellano il rapporto armonico di *quarta maggiore* (tritono), e i relativi segni di alterazione a questo applicati col gratuito epiteto di *Musica finta* o *falsa*. (1)

Se i pretesi riformatori Francesi ed i loro ammiratori, avessero un poco più studiato accuratamente i documenti a noi pervenuti dei più remoti tempi, si sarebbero accorti del loro sbaglio. — Per provare i loro asserti s' attaccano all' autorità specialmente di Franchino Gaffurio che a proposito del *tetracordo sinemenon*, scrive che fu aggiunto « ad « demulcendam tritonis duritiam, cujus dissonum « asperumque modulamen ars abjicit, et perhorre- « scit natura ». *Practica mus. etc. L, V. C. I.*

Ma dunque il Gaffurio e gli antichi trattatisti, sono d' accordo a definire questo rapporto armonico come contrario alla natura! Sì, perchè? Perchè pur troppo una delle cause che operarono più potentemente ad inceppare il cammino della musica fu la smania (non ancora ben morta) di volerla fare una scienza; di stabilirla su basi matematiche, perchè la matematica

(1) Vegga il *Dic. Note feinte.* 1046 del d' *Ortigue* e del *Fètis. Gaz. Mus. de Paris 7 Iuil. 1850.*

applica certe sue formule sui suoni. — Secondo Porfirio e i filosofi della Scuola d' Alessandria, Pitagora sarebbe stato il primo a voler fare della musica una scienza, che a forza di numeri voleva spiegare gli effetti dei suoni. Tolomeo (Zarlino, Istruzioni armoniche, P. I. C. 6), adotta la teoria di Pitagora, però mentre Pitagora voleva spiegare la musica colla matematica; Tolomeo, per contrario, voleva spiegare la matematica colla musica, e applica questa sua idea all' astronomia. — Boezio commentando le teorie greche, ridusse la musica in una selva di numeri. Lippio (*Themata musica* ecc.), prova con un' erudita dissertazione che la musica è una scienza metafisica. Con una dissertazione non meno erudita, prova del pari che, non è una scienza fisica per venire a concludere: la musica è una scienza matematica. — Tartini (*Trattato dell' armonia*) dimostra che la musica è una scienza Geometrica, etc. etc.

Dunque i trattatisti, dato il principio sbagliato, da un assurdo saltano nell' altro perchè *la Musica non è una scienza*, MA UN' ARTE, cosicchè ci si domanda era la natura, era l' orecchio umano, era l' arte che non volevano il *tritono*.., od i trattatisti? Malgrado le summenzionate teorie gli antichi ed i moderni pretesi riformatori, sono costretti a piegarsi ed usare il *tritono*, e se non vogliono stonare, usarlo con i relativi *segni di alterazione*, per applicarglieli nei varii casi contentandosi di battezzare, ove s' incontra il rapporto di tritono, musica *finta* o *falsa:* percui finta o falsa non era la musica da loro appellata per tale, ma era *finto o falso il principio da cui partivano essi, per una pedanteria che il tem-*

po ce l' ha dimostrata per frivola e dannosa perchè inceppava il libero sviluppo e la naturalezza della melodia. « I sostenitori di tali teorie, rifiutano l' anima « dell' arte, e non ne serbano che il cadavere. — « Cercano l' espressione religiosa, non già nell' ispi- « razione melodica, ma nella forma. » (1)

CAPITOLO XVI

Il diesis nel canto-fermo è sempre esistito, e la storia non ci è stata avara di notizie e documenti, per illuminarci su di una questione che è più da Medio-evo, che da secolo XX. Se vogliamo che la musica sia costituita come lo è della settima sensibile, non si può andar girovagando senza la medesima, ne fare delle circonlocuzioni armoniche che tengano il luogo di essa, perchè servendosi di questo mezzo i pretesi riformatori deturpano maggiormente l' avanzo prezioso del Canto-fermo con delle aggiunte adulterine, o se pure evitano il mezzo delle circonlocuzioni, cadranno nell' estremo opposto, poichè toglieranno quella chiarezza, tanto propria a questa melodia, non solo, ma in moltissimi casi la renderanno aspra e ripugnante.

Possono andare a rintracciare le prime note del tetracordo greco: ma ciò non serve ad escludere la pratica delle cadenze con la settima sensibile o meglio, l' uso indispensabile del *diesis* in questa, come

(1) Biaggi op. cit. pag. 40 e pag. 142 ecc.

nel tritono indiretto, (1) perchè tutte le volte che nella melodia antica (o Canto-fermo) si riscontra un riavvicinamento fra *Fa* e *Sì* (Tritono), l' una di queste due note si altera.

Nel modo V, VI etc. il *Sì* naturale va abbassato di un semitono per mezzo del *bemolle*, e nel VII, VIII etc. il *Fa* va innalzato d' un semitono per mezzo del *diesis*. — Il diesis ed il bemolle nei suesposti casi, *non tolgono la natura di canto diatonico*, come pure l' uso del diesis nelle cadenze, ma anzi, determina la dovuta *chiarezza*, e non la *mollezza* voluta dagli antidiesisti, e in conseguenza di ciò per sostenere questo asserto, gli oppositori bisognerebbe che provassero prima: che il diesis e il bemolle non hanno origine dal sistema musicale greco, e che naturalmente la loro origine la devono ai secoli XII e XIII; che il sistema greco non fu applicato al Canto-fermo; che S. Clemente, S. Basilio, S. Ilario, S. Silvestro, S. Ambrogio, mai si siano serviti di questi segni di alterazione e così pure tutti gli altri padri della Chiesa per giungere a S. Gregorio; da S. Gergorio poi all' epoca che principiò a perfezionarsi la scrittura (Sec. XI ecc); che tanto il diesis come il bemolle praticati nei casi da noi accennati, muti il canto diatonico in cromatico, come pure provino che togliendo dal Canto liturgico l' uso di tutti i segni di alterazione, non resta deturpato e non perde la sua varietà; che non stonano, che

---

(1) Si vegga quanto è stato scritto in proposito da italiani e stranieri ed in particolare da A. Galli nel giornale « La Musica Popolare » 15 Febbraio 1885, pag. 29.

non produce senso di ripugnanza ed in ultimo, si *provi con documenti* di tutti i primitivi padri, fino a S Gregorio, che il canto da i Benedettini francesi (di Solesmes) pubblicato con le relative norme di esecuzione, è quello autentico e originale dei padri più innanzi sunnominati fino a S. Gregorio,

Queste prove riusciranno impossibili a darsi, poichè purtroppo l' antica esecuzione del Canto-fermo e le pretese traduzioni dell' *Antifonario* di S. Gregorio, (Sec. VI) non che della notazione del Secolo V, non sono che leggende, perchè la mancanza di un testo musicale autentico, fino al principio del VII secolo, ci conferma nella nostra asserzione.

Gli unici monumenti a noi rimasti, come si è detto, sono il Graduale del tesoro di Monza (Sec. VII); ed il più antico notato con le lettere dell' alfabeto latino è un' antifonario dell' VIII secolo, da non confondersi con quello di S. Gregorio che andò distrutto da un incendio.

Ora questi due corali e gli altri a noi pervenuti a tutto il Sec. X, sono *intraducibili* e le traduzioni sin qui fatte, non sono altro che semplici *induzioni*, perchè l' ufficio dei neumi in quei tempi, era quello di ricordare *approssimativamente al pratico cantore* l' altezza delle varie note che si dovevano intonare, che come è facile argomentare ne derivava e ne deriva una incertezza grandissima, talchè erano costretti a trasmettere la musica *vocalmente*, e a maggior conferma, all' epoca di Guido Monaco, come si è detto più di una volta, la notazione cagionava un indecente baccano che cioè: *mentre più insieme cantavano nei sacri uffici, anziche lodare Iddio sembravano contendere fra di loro.*

Come si può pretendere oggi di dare un esatta interpretazione ad una scrittura musicale che presentava sì gravi incertezze anche per gli amanuensi stessi? Poi il Canto sacro lo intendevano e lo interpretavano tutti ad un modo questi scrittori di corali? Ci informano i musicologi, che tra una penna e l' altra, i neumi soffrono siffatte alterazioni che è impossibile classificare, e a conferma di ciò veggansi le opere citate dei traduttori di neumi, ed in esse chiaramenle si riscontrerà quanto questi musicologi siano discordi gli uni dagli altri.

Il canto liturgico a loro tramandato era quello genuino dei primitivi cristiani sino a S. Gregorio, oppure con l' opera distruttrice dei secoli e con un insegnamento vocale aveva o non aveva sofferto delle variazioni?

Delle variazioni ci induce la logica a convincerci in modo certo, che ne dovette subire e non poche; solo quando apparirono i neumi a punti sovrapposti e si tracciarono le linee colorate e a secco, (dal X sec. al XIII) la diversa posizione delle note acquistò ed acquista anche per noi moderni maggior chiarezza.

CAPITOLO XVI

In quasi tutte le diocesi oggi si fa questione circa la teorica e la pratica da seguirsi per l' esecuzione del Canto-fermo, poichè i cosìddetti gregoriani vogliono imporre teorie ed esecuzioni a base di stonature, servendosi del dire, per sostenere quanto asseriscono, che hanno esumato, niente meno, che

il genuino Canto-fermo o per dirla come coloro, il genuino Canto Gregoriano e le regole stabilite da questo Magno papa, relativamente alla esecuzione; come è naturalissimo il maggior numero, degli ecclesiastici, Maestri di Canto-fermo e di Musica non possono prestar fede a persone che spacciano non teorie, ma miracoli.

La religione Cristiana è stata sempre la più grande maestra ispiratrice e conservatrice di tutte le arti belle. Per mezzo delle sublimi concezioni, il Canto-fermo venne arricchito in processo di tempo da molti Padri della Chiesa, usufruendo di tutte le risorse offerte dall' indefesso studio e dall' eccelso ingegno italiano; non vi ha spirito d' eletto artista che possa rimanersi indifferente innanzi alla grandiosità di concetto di questa musica austera, solenne e squisitamente ideale.

Gli elleni furono grandi nelle arti: la linea delle loro statue, dei loro monumenti architettonici fu la quintessenza del semplice nel bello e trassero dall' armonia insita nella natura, il linguaggio del bello nelle sue forme le più perfette. Il Cristianesimo idealizzò ancor più il linguaggio del bello e l' anima umana si sciolse da tutto ciò che era terreno, innalzando col canto sacro, melodie le più svariate e soavi, modulò celestiali armonie senza prescrizioni di grette quanto ridicole pedanterie, ma anzi ricercando nei più reconditi moti del cuore, formulati poi nella voce umana, l' intimo sentimento dell' estasi religiosa, tanto da rendere la musica sacra arte pia ed alta per cui l' uomo s' innalza al creatore.

Non per nulla lo stile della musica religiosa è il vero bello, manifestato colla sublimità del pensiero che cerca di rendere i suoni musicali sempre più degni d' innalzare al soglio di Dio la propria preghiera.

Oggi dobbiamo amaramente deplorare che giovandosi di sofismi e grette quanto inutili pedanterie, si tenti deturpare questo canto angelico.

La Chiesa, vigile custode del più glorioso patrimonio, per voce di S. S. Leone XIII, nel suo Breve del XVII di Maggio dell' anno 1901 ha incoraggiato gli studi in proposito al Canto-fermo. È dunque supremo dovere guardarsi dall' introdurre nell' ufficiatura ecclesiastica dei canti e delle modificazioni *non approvate* dall' autorità superiore, che pur troppo non sono altro che induzioni di preconcette e fuorviate fantasie, deturpanti il bello dell' arte, con il pretesto di avere esumato testi che come abbiamo veduto non possono esistere nè di fronte all' arte, nè alla storia, nè alla logica. E al tempo stesso formiamo ardenti voti onde sia conservato gelosamente il prezioso avanzo del Canto-fermo nello stato a noi pervenuto, il quale ci ricongiunge ai giorni solenni ne' quali fu istituita la nostra religione, reliquia sacra e veneranda che sarebbe profanazione deturpare lasciando ignominiosa traccia del più barbaro vandalismo.

Lucca 25 Decembre 1902.

APPENDICE

Ci sorprende come l' Haberl (Magister Choralis. Insegnamento Teorico Pratico di Canto sacro Gregoriano ad uso di Chierici, ORGANISTI ecc. ecc. cap. 18, pag. 57) ci voglia far credere che presso i greci, *diesis* chiamassero la metà della *limma*, che secondo la sua divisione, corrisponde a CIRCA 4[9 del tono. Ci dispiace moltissimo che il Sig Haberl, abbia omesso il nome dell' autore e delle opere greche da lui consultate, poichè trattandosi di cosa così importante valeva la pena di riportarle anche per avvalorare la sua asserzione. Veda un po' quale contradizione; a noi ci risulta che presso i greci, *due diesis formavano un tono*, tal quale come ai nostri dì, e che *Aristosseno* « *l' armonico* » (350 a. C.) fa giungere a *mezzo tono la metà della limma*, e tra le altre, a differenza delle teorie pittagoriche, per merito suo, vien istituito a giudice supremo l' udito e non le leggi

matematiche. Di questo grande ci sono conservati tre libri di « Elementi di armonia ». Ad ogni modo non confondiamo più il *diesis* con la metà della *limma*.

Però ben si capisce, il Sig. Haberl non potendo affermare che presso i greci mai siasi usato nè conosciuto il *diesis*, si è servito di questa frazione per escluderlo dal Canto-fermo, mentre il *bemolle*, essendo l'*accidente* privilegiato, gli oppositori non ne fanno questione nè di origine nè di frazione e senz' altro lo ammettono nella pratica del Canto liturgico. — Ma seguiamo le ragioni di controversia addotte dall' Haberl. « I teorici del medio-evo, ed in preferenza quelli del secolo XII e XIII (che salto di secoli che fa.... e poi siamo alla solita omissione dei nomi: in verità scommettiamo che anche il lettore sarebbe curioso di conoscere chi siano questi teorici.) nominavano *diesis* ogni intervallo, che secondo la divisione matematica non produceva un semitono maggiore. » O quante frazioni di tono valeva allora questo *diesis*?

Se gli oppositori del *diesis* citano la storia in questo modo, non vi è da dubitarne, loro farà sempre buon gioco, perchè attribuiscono a storici immaginarj d' ogni epoca, quello che più gli accomoda; intanto non possiamo fare a meno di indicare a questo autore qualche documento che potrà fargli cambiare opinione a questo proposito: il primo è il *Dialogus de Musica* di Oddone, abate di Cluny del secolo X che fa menzione degli accidenti musicali; il secondo è un trattato del secolo XII che trovasi nella Bibblioteca di Parigi sotto il N. 812

ed in questo vi troverà *diesis, bemolli* e *biquadri* con le relative istruzioni affinchè non si prenda abbaglio con divisioni matematiche quali ci ha gratuitamente regalate l' Haberl. — Più oltre per non darsi, come si suol dire la zappa sui piedi, cerca di uscire fuori dal ginepraio in cui si è introdotto, col dire: « Per il Canto Gregoriano (!?!) *vale come regola fondamentale*, che eccettuato *il necessario cambiamento del* sì *per evitare il Tritono, non si conosce nessun segno accidentale, nè diesis, nè bemolle.* »

Ma se voi gregoriani non conoscete nè volete riconoscere alcun segno accidentale, a che la eccezione del *bemolle* onde evitare il tritono diretto? Via, siate sinceri, e dite che malgrado le vostre assurde teorie, siete costretti a convenire che sciupate questo canto e gli togliete quella varietà e naturalezza che gli son proprie; e vi diremo di più, riconoscete (ma non lo confessate, affinchè non crolli il vostro debole edificio) che STONATE senza l' uso degli accidenti. Altro cho chiacchiere!

Ci permetta il Sig. Haberl un' altra domanda: Lei riconosce NECESSARIO il cambiamento del SI (con il sottinteso bemolle) per evitare il *Tritono diretto*, caso diverso si stona non è vero? ora si desidererebbe sapere da Lei come insegna per evitare il *Tritono indiretto* e per avere la *settima sensibile* facente parte del quinto grado (della scala) cardine della tonalità, poichè se non erriamo, il suo trattato è stato scritto anche *ad uso degli organisti*, e questi poveri diavoli, se il

canto non ha queste proprietà, non possono accompagnare col suono dell' organo.

Lei non ci risponde, per quanto autore del trattato *Màgister Coralis* ecc. ma in vece sua c'è un suo ammiratore filosofo, si propriamente un Prof. di filosofia, che a titolo di curiosità merita riportare quanto dice in suo opuscoletto, ben inteso, contro l' uso del diesis. (*Di un nuovo Telum imbelle sine ictu.* Pisa 1901. pag. 9. - R. Baralli -) Ed ecco quanto dice:

« Il canto gregoriano lo caccia col bemolle, quando il *tritono* è *diretto*; (il lettore faccia attenzione) e quando è *indiretto*, o si serve del medesimo processo (sic) quando lo richiedono ragioni melodiche o tonali, o *lo ricopre con mirabile magistero a scopo di* ESPRESSIONE (questa è grossa) O SENZA TANTI SCRUPOLI LO LASCIA IN PACE. » Non c' è che che dire, bisogna riconoscerglielo, possiede pur anche una buona dose di filosofia pratica. A pag. 10 poi, risponde alla domanda della *settima sensibile* in questi termini: « E la *settima* « *sensibile* e le *cadenze ben tornite*? — i soliti « anacronismi (!?!) ai quali si può ben fare orec« chio di mercante. Caspita! e *non udite come* « *è sensibile e* SONORA quella cadenza preparata « inferiormente (con che cosa è preparata?) COL « TONO PIENO, e come in tal modo riceva un gi« ro più largo e maestosamente severo? » Veramente.... ci nasce il dubbio che questo signore non conosca nemmeno gli elementi musicali, poichè stando al suo modo di argomentare per Lui è anche più *sensibile* il colpo del cannone.

Il nostro Prof. di filosofia R. Baralli, non parendogli di averne dette assai, nel suo opuscoletto, di cose... erudite, ci pensa un anno, poi si decide a pubblicare un altro lavoro contro l' uso del diesis (R. Baralli. *Ab initio non fuit sic... etc.* Lucca 1902) e alla pagina 29 torna a parlare del Tritono con argomenti che debbono convincere il Clero e particolarmente i Maestri di Canto-fermo veri caparbi diesisti. Parlando delle « progressioni melodiche » così si esprime: « quelle contenen-« ti il *tritono indiretto*, le quali (ora si confessa) « *per una certa naturale asprezza* prestano il « *fianco all' alterazione, qualora l' attenzione* « *non sia desta.* » (Cosicchè per non alterare il Fa col diesis, per quanto faccia male questa sensazione, bisogna non mettercelo e santamente straziare il timpano dell' orecchie dei credenti con delle stonature) « Ed essa invece dorme spesso « nella pratica giornaliera che senz' avvedersene, « si lascia adescare *da una maggior* FACILITÀ e « DOLCEZZA, ISTINTIVAMENTE PRESENTITE, le « quali finiscono per fissare l' alterazione. » I commenti li lasciamo ai lettori: perchè troppo ci sarebbe da dire su quest' ultima pubblicazione, ma basterà il sapere, che per combattere il *diesis* dal Canto-fermo, si basa su Guido Monaco, sostenendo che al tempo di questo grande il *diesis* valeva *un quarto di tono*, poi ne dice tant' altre fintanto che *si ricrede* nell' aver suggerito l' accompagnamento del Canto-Liturgico coll' Organo, e senza tante reticenze scomunica anche questo magnifico istrumento *troppo amico del diesis.*

Del resto non abbiamo citato i nomi di questi due egregi signori, che per un duplice scopo: il primo che sorprende come pur di sostenere la questione contro il *diesis* rinuncino alle risultanze di una spassionata osservazione, basata sulla verità dell' analisi e sulla logica. In una parola, secondo le loro teorie, il quinto tono del canto-fermo spostato di un tono superiormente (cioè: dal tono di Fa magg: quale è, al tono di Sol magg.) perderebbe la sua proprietà *diatonica*, a motivo del Fa alterato dal *diesis*, per cangiarsi in genere *cromatico* (!?!) e così, essi, senza accorgersene, seguono l' esempio di quel numero di contradditori, per fortuna esiguo, che, come si è detto, per un concetto cresciuto in riscaldate fantasie nutrite di sofismi e brancolanti nel buio di una questione che non ha base, arrecano il loro contributo per vincere una battaglia la cui vittoria finale sarebbe: *la distruzione dè principii costituitivi, fondamentali dell' arte musica.*

L. 1,50